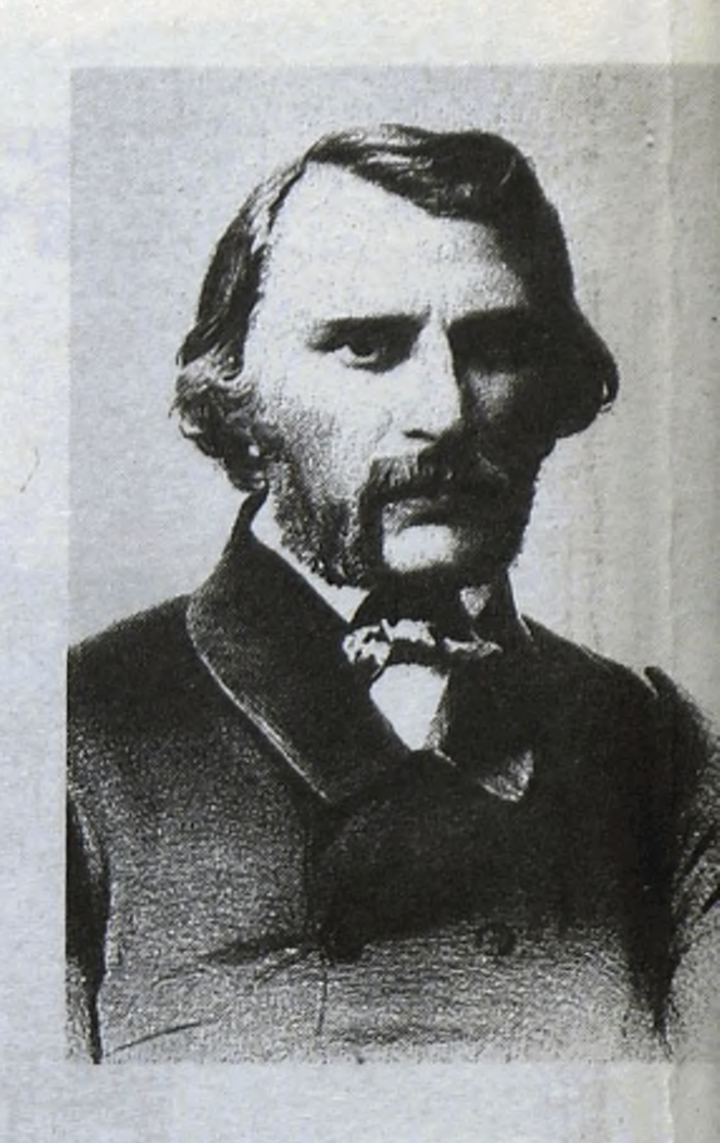


EL GIGANTE DE LOS CUENTOS RUSOS

La figura de Iván Turguéniev, a 120 años de su fallecimiento, sigue brillando como uno de los grandes maestros del cuento contemporáneo y así elige recordarlo **Radarlibros**.

En un siglo como el XIX, en que la burguesía consagra, en su apogeo, la novela como género propio, los cuentos de Turguéniev sorprenden como elección a contrapelo de toda moda literaria.



VASILY PEROV. RETRATO DE IVAN TURGENEV, 1872 (ÓLEO, 56,5 X41,7 CM). THE RUSSIAN MUSEUM, SAN PETERSBURGO.

POR GUILLERMO SACCOMANNO

1 “Una tarde salimos a cazar en *tiaga*. El lector seguramente ignora el significado de este término, que le voy a explicar en pocas palabras. Un cuarto de hora antes de ponerse el sol, en primavera, se penetra en el bosque, sin el perro y con el fusil a la espalda. Después de andar un rato, el cazador se detiene junto a un claro, observa alrededor y carga el arma. El sol declina rápido, pero deja una claridad. Los pájaros trinan con ganas y la atmósfera translúcida hace brillar la hierba fresca con reflejos esmeralda.”

Así empieza uno de los *Relatos de un cazador* de Iván Sergueueievich Turguéniev (1818-1883). Este comienzo, típico de la colección, establece, desde el vamos, la complicidad con el lector y le impone su modo de narrar apoyándose, antes que nada, en la experiencia. Sus relatos, sugiere Turguéniev, refieren historias concretas, verificables y, en este aspecto, funcionan como crónicas personales empujando la lectura hacia esa zona indeterminada donde realidad y ficción borronean sus diferencias.

El narrador, un terrateniente que parte de caza acompañado por un mujick cazador veterano, es un intelectual europeizado y basa la veracidad de sus relatos en los conocimientos que su siervo le transmite, un saber que revela los secretos del bosque y la estepa, los accidentes geográficos y meteorológicos, la fauna y la flora, la naturaleza entera, y también, por lógica, los secretos de los personajes que se cruzan en el camino. El narrador oficia de puente entre lo que cuenta el guía, como introductor en la aventura, y el lector se encuentra a menudo llamado en vocativo: “Vean: es una lonja de campo”, escribe Turguéniev. “Van a visitar un campo lejano de la estepa”, escribe. “Escuchen el ruido del molino a lo lejos.” Turguéniev cuenta todo el tiempo dirigiéndose a su lector, pidiéndole que le crea. Consciente de la distinción entre realidad y ficción, con el afán de imprimirle verosimilitud a lo que cuenta, el escritor apela a estas señales que orientan la acción y la ubican con precisión, porque el anclaje, el contexto en que suceden, es fundamental.

Los *Relatos de un cazador* empezaron a publicarse en 1847 en la revista *El Contemporáneo*. La repercusión fue inmediata y el éxito sorprendió a su autor, que hasta entonces había producido apenas unos pocos poemas. Si estas narraciones causaron un impacto se debió a su forma, ascética y contenida, en la que una absoluta economía de recursos expresivos reflejaba con crudeza las condiciones infrahumanas del campesinado ruso. Es decir, su repercusión se cifra en un estilo novedoso, lijado de pompa romántica (como en Pushkin) y de caricatura (como en Gogol). La prosa de Turguéniev es concisa, descriptiva y directa, sin merodeos, y si da vueltas en una digresión, ésta alude a la historia que se propone contar. Pero a Turguéniev no le inquieta sólo la pureza formal. También el contenido. Si bien Turguéniev como artista profesa las ideas avanzadas de la época (el occidentalismo, una inquietud reformista), no se limita a trasladarlas sólo a la escritura. Anticipándose al gesto del anarquista conde Tolstoi, quien entregaría sus tierras a los campesinos, Turguéniev entrega las suyas en 1850. La medida, no exenta de paternalismo, emblematizaba una actitud de vanguardia social en la Rusia zarista. Pero la reforma, por lo general, era benéfica en apariencia: la indemnización era un pago que los mujicks efectuaban a través de años, pago que sus dueños cobraban a través del banco estatal. Masas de campesinos desarraigados migraron entonces a las ciudades para encontrarse, de nuevo, como explotados, sacrificándose para ganar lo que debían por su libertad condicional a sus antiguos patrones. Y los terratenientes, en tanto, se daban la gran vida en San Petersburgo o París.

Después de *Los relatos de un cazador*, Turguéniev escribe un artículo polémico sobre Gogol. Signo del enfrentamiento entre un occidentalista y los eslavófilos partidarios del zarismo, Turguéniev es censurado, arrestado y confinado durante dos años en su casa de campo.

2 “La Rusia de aquellos tiempos era un inmenso sueño”, dice Vladimir Nabokov en sus clases de literatura. “Las masas dormían, en sentido figurado. Los intelectuales se pasaban las noches en vela, en sentido literal, charlando o simplemente meditando hasta las cinco de la mañana y saliendo a esa hora a dar un paseo. Se usaba mucho el tirarse en la cama sin desvestirse y caer en un sueño profundo, o el saltar de la cama y vestirse con apuro. Las jovencitas de Turguéniev suelen ser mujeres muy madrugadoras, que en un suspiro se ponen el miriñaque, se rocían la cara con agua fría y salen corriendo, lozanas como rosas, al jardín donde el inevitable encuentro tiene lugar bajo la pérgola.”

La gran discusión intelectual de la época se libraba entre occidentalistas y eslavófilos. Turguéniev era hijo de una familia noble, estudió filosofía en Moscú y San Petersburgo y más tarde en Berlín, donde se relacionó con Bakunin, uno de los pensadores fuertes del anarquismo. Pero su gran marca de formación fue el crítico Visarión Grigorievich Bielinski, quien sostenía que “en un sentido geográfico, Rusia siempre fue un estado europeo”, pero objetaba que “la situación geográfica no basta para hacer europeo un país”. Tan decisiva fue la influencia de Bielinski que, años más tarde, en 1862, Turguéniev le dedicaría la que es, según el profesor Nabokov, su novela más madura (y, sin dudas, la más célebre): *Padres e hijos*. Acá Turguéniev argumenta que son las nuevas generaciones las que marcan el cambio de una época, tanto en lo social como en lo estético. Una generación aburrida, proclive al nihilismo, harta, se fijaba cambiarlo todo discutiendo el autoritarismo y la intolerancia y apostando a la creación de “un hombre nuevo”.

Según Maupassant, las opiniones literarias de Turguéniev eran siempre valiosas e importantes por la simple razón de no limitar su punto de vista a lo exclusivamente nacional sino a juicios comparativos de las distintas literaturas europeas. Así Turguéniev ampliaba su campo de observación y confrontaba obras aparecidas a un mismo tiempo en dos lugares diferentes en dos lenguas diferentes.

3 No sólo con Maupassant se juntaba Turguéniev en París. Los Goncourt, Emile Zola y Gustave Flaubert, entre otros, lo recibieron en su círculo. Corpulento, macizo, aunque con una voz aflautada y ligeramente femenina, Turguéniev fue apodado en el mundillo intelectual parisino como “el gigante ruso”. El mismo interés que habría de despertar su literatura entre los franceses se repitió en Henry James, quien lo consideraba una influencia de su propia escritura, y en Joseph Conrad, que escribiría un ensayo sobre sus cuentos subrayando su agudeza en la percepción plástica de atmósferas y paisajes, ese modo indicial de construir tensiones con lo mínimo.

De las amistades de Turguéniev, la más entrañable fue la de Flaubert. Una correspondencia voluminosa lo testimonia. Como todo epistolario de escritores, el de Turguéniev/Flaubert contiene, además de la admiración y los elogios, más de una ironía sobre sus pares. Hay también afinidades entre ambos que trascienden lo literario. Si los *Relatos de un cazador* y la actitud de Turguéniev a favor de los siervos iba a aportar elementos para una reforma social, podría pensarse que *Madame Bovary*, con el escándalo que significó en su momento y el alboroto que desencadenó en la burguesía francesa, contribuyó a la posibilidad de instalar el divorcio. Un dato personal que también legitima la veneración de Turguéniev por Flaubert salta a la vista si se repara en su complicada historia amorosa. Turguéniev se enamoró perdidamente de una mujer casada, la cantante española Paulina García, hija de un tenor español. Como nombre artístico, Paulina había adoptado el Viardot de su marido francés. Turguéniev se convirtió en íntimo del matrimonio, acompañándolo por toda Europa, invitándolos tanto a largas estancias en Rusia como afincándose, él mismo, cerca de su domicilio en París. Hubo quienes entrevieron en la pasión de Turguéniev por la Viardot un romance platónico. Y quienes, con causa fundada, sospecharon un *ménage à trois*. Por algo, se deduce, *La educación sentimental* de Flaubert, para Turguéniev, más que una magnífica pieza literaria, representaba un tributo en el que se desplegaban las complicaciones de enamorarse de una mujer casada.

Pero si nos detenemos en las proyecciones literarias recíprocas, es curioso que Flaubert no mencione, ni en la correspondencia ni en sus escritos personales, los *Relatos de un cazador*. Si se tiene en cuenta que estos fueron publicados por primera vez en libro en 1852, su estilo contenido, mesurado, es anterior a *Madame Bovary*. Flaubert escribe su novela más difundida entre 1851 y 1857. Y es por estos años –mientras las buenas costumbres y las malas teorías literarias arrastran a Flaubert a un proceso judicial por inmoralidad– cuando Turguéniev lo conoce. Que Flaubert no cite en ningún momento el libro de cuentos de su amigo, tan próximo al manifiesto estético como político, se presta, al menos, a suspicacia.

4 A Turguéniev, en Rusia, está aguardándolo siempre la polémica con los eslavófilos que dominan la *inteligentsia*. “Que no se diga que no hay bandos en la literatura rusa”, escribe Dostoievski en su diario. Y en su eslavofilia, entre sus contrincantes, incluye a Turguéniev, con quien se enfrentará inevitablemente. Dostoievski no acepta “la libertad y la total independencia del arte”. Contra la idea de universalidad del arte, Dostievski argumenta: “El carácter del pue-



blo ruso difiere de los restantes pueblos europeos de nuestros días. Los occidentalistas no han conseguido comprenderlo hasta ahora y lo tergiversan por completo". Dostoievski formula el interrogante de la discordia: "¿En qué idioma debe hablar la futura generación de la patria?", pregunta. Los rusos de las clases altas, advierte, hace décadas que hablan con fluidez en "europeo" (en francés, especialmente), mientras que, en su mayoría, la lengua natal la aprenden tarde en la escuela y gramaticalmente. Dostoievski le tira una indirecta a Turguéniev: "Conozco a un escritor ruso que llegó a adquirir celebridad y que no sólo aprendió tarde nuestro idioma (que ignoraba en absoluto), sino el lenguaje de los mujicks, y luego escribió novelas costumbristas campesinas. Este caso original ha venido repitiéndose en Rusia con bastante frecuencia, y a veces en proporciones serias". Y sigue Dostoievski: "La expresión aprender el idioma es una exigencia para la clase superior, pues ya estamos bastante apartados del pueblo. Tras asimilar la lengua natal sacaremos provecho de nuestra facultad de aprender idiomas europeos y para la lingüística. Sólo después de aprender nuestro idioma podremos extraer de los extranjeros formas nuevas y variadas".

En más de un aspecto, la polémica entre occidentalistas y eslavófilos confunde a la hora de discernir qué bando era el partidario de las auténticas transformaciones sociales. De hecho, un occidentalista como Turguéniev, lector atento de Hegel, estudioso de filología, que dominaba varias lenguas, poco tiene que ver con la acusación de Dostoievski, que lo llama reaccionario y conservador. Turguéniev desaprobaba tanto el feudalismo como la ilusión de un cambio político radical. Es decir, en este cisma ni unos ni otros eran lo que parecían ni representaban con exactitud aquello que propiciaban.

5 En un siglo como el XIX, donde la burguesía consagra, en su apogeo, la novela como género propio, los cuentos de Turguéniev sorprenden como elección a contrapelo de toda moda literaria. Esta independencia en la elección de un género se suele interpretar a través de una diferencia en la producción de narrativa entre los escritores rusos y los franceses e ingleses. Los rusos no dependían de una industria literaria, como los franceses e ingleses. No tenían la exigencia de condescender con el gusto de un gran público consumidor de ficción. Y esta condición de escritura se traducía en una mayor amplitud en la experimentación.

Al aproximarnos a estos cuentos de Turguéniev es oportuno recordar con Raymond Williams que "la historia de las leyes de caza y de los hombres que las desafiaron es un rasgo central de la lucha de clases de la sociedad rural del siglo XIX. En las versiones literarias ortodoxas, fueron ampliamente alabadas la moral y la estética de los llamados propietarios, quienes desarrollaban sus ociosos ritos de tiro y caza. Y mucho después, cuando la cuestión no fue tan importante, hubo una especie de culto menor del cazador furtivo como personaje, el pícaro atrayente y errante". Turguéniev, partiendo de caza con su mujick, parece alerta sobre el sentido trascendental de una peripecia semejante, y elude las trampas del bucolismo metropolitano.

6 La brevedad y la concisión definen *Los relatos de un cazador*. No obstante la economía de recursos, captura un paisaje que, en su belleza agreste, funciona como marco de las historias dramáticas y adquiere riqueza propia. Turguéniev describe abedules, sauces, encinas, fresnos y álamos con el mismo rigor que gallos, gavilanes, ardillas, perdices, liebres, patos, estorninos, caballos y perros. También: vientos, tormentas, lluvias, soles, ríos, praderas y montes. Pero lejos de convertirse en un aluvión de imágenes pastoriles, el tono de Turguéniev no satura y su plasticidad funcional se debe a que asimiló las radiaciones del impresionismo.

En una taberna penumbrosa, dos campesinos rivalizan a ver quién canta mejor mientras se emborrachan como poseídos. Así como la descripción que Turguéniev realiza de esa competencia remite, en nuestra literatura, a una payada; el boliche, casi una tapera, parece preceder, en tiempo y espacio, a la pulpería de Borges o el boliche de Briante. Turguéniev describe al tabernero: "Tiene finura, es escrutador, conoce a fondo a cuantos lo rodean y a la vida que llevan. Pero nunca se daría a repartir censuras y halagos. Permanece tranquilamente a la sombra, detrás de su mostrador". Paradigma del narrador por excelencia, el tabernero dice: "He visto y observado mucho". En no pocas oportunidades se establecieron paralelos entre la literatura rusa y la norteamericana, y su reverberancia en la nuestra. Si bien este no es el espacio para profundizar la cuestión, vale la pena apuntar las simetrías.

7 Amputados, quemados, mutilados, golpeados, los héroes de Turguéniev, con todo su drama a cuestas, no se prestan al lagrimeo fácil y la piedad patronal. "El campesino encara la muerte como un simple trámite, como una formalidad inevitable", escribe Turguéniev. Las escenas que protagonizan estos hombres y mujeres de la gleba alternan entre el sufrimiento animal y la alegría primitiva. El campo y la ciudad, como lo indica Williams, son realidades históricas variables, tanto en sí mismas como en las relaciones que mantienen entre sí. Turguéniev se empeña, sin abrir juicios, en mostrar. Y éste es su fuerte. No hay en su escritura la idealización pastoril de la vida rural como suele pensársela desde la intelectualidad metropolitana. Más bien, en Turguéniev lo que encontramos es una denuncia lacónica y sutil. Concentrándose en la superficie del iceberg, pero hurgando en el pathos que es su esencia, Turguéniev sigue un personaje, éste le cuenta algo sobre otro, y así, a su vez, deviene el corazón de una trama. Al terminar, el cuento asombra por el *insight* que produce. El final cortante, seco, es antagónico con la intención oclusiva, de remate final, al modo de Poe o de Gauthier. El final de Turguéniev es completamente austero y como casual. Un ejemplo: "Nos arropamos en el heno y al rato estábamos en un sueño profundo". Otro: "Caía la noche cuando llegamos a casa". Uno más: "En el establo, los caballos relinchaban sintiéndonos". El cuento termina, pero la historia sigue, y la vida continúa. Si pensamos en la fecha en que estos cuentos fueron escritos, mediados del siglo XIX, su modernidad es ejemplar.

Es cierto que cuando se menciona a Turguéniev se lo asocia de inmediato con su novela *Padres e hijos*, en la que el escritor precisaba probarse capaz de una obra de largo aliento. Pero *Los relatos de un cazador* representan, además de una colección de cuentos prodigiosos, el cimiento mismo del cuento corto contemporáneo tal como lo desarrollarán Chéjov, Babel y Shalámov en su país. Atravesando sus fronteras, el efecto Turguéniev alcanzará al Hemingway estilista (que nos importa más que el cazador) y a sus alumnos. Sus enseñanzas están ahí. Porque Turguéniev, como todos los "grandes rusos", tiene una potencia tal que supera la traducción. En nuestra lengua, soporta los barroquismos de sus ediciones españolas (prácticamente inhallables), donde el susurro de una arboleda puede sonar como una pandereta, y sale indemne. Publicados, como se dijo, en una revista llamada *El contemporáneo*, estos cuentos cumplen con la doble consigna de ser contemporáneos en su tiempo y en el nuestro. Esta contemporaneidad es la que, en nuestro contexto, vuelve su lectura un modelo de indagación estética.

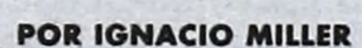
RECURSOS HUMANOS



DIANA BELLESI, MAESTRA DE POETAS

TAQUIGRAFÍA PARA PRINCIPIANTES
Teresa Arijón, Diana Bellesi y Arturo Carrera (comps.)

Paradiso
Buenos Aires, 2002
158 págs.



POR IGNACIO MILLER

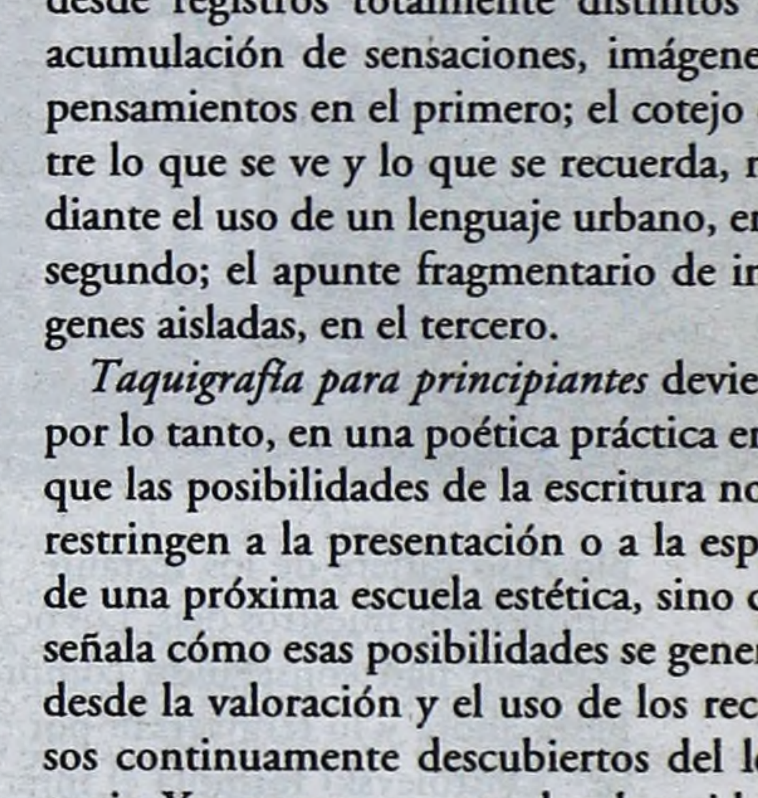
Concebir la producción literaria como un ejercicio no implica necesariamente una subestimación o una falsa modestia, sino que más bien quizás sea una manera implícita de reconocer que ninguna obra puede darse definitivamente acabada.

Es probable que algo de esta idea subyaga en el título de esta antología. *Taquigrafía para principiantes* reúne textos de 16 poetas que participaron del taller de poesía coordinado por Teresa Arijón, Diana Bellesi y Arturo Carrera en el marco de un programa apoyado por la Fundación Antorchas, durante el año 2000. La edad de todos ellos –nacidos entre fines de los '60 y de los '70– y la presunción de que lo publicado sea –en todo o en parte– producto del trabajo de taller, podría inducir a pensar que el libro es un compendio de intentos poéticos más o menos prolijos; en cambio, resulta una muestra de la amplitud de los lugares desde los cuales se hace hoy poesía y la calidad de los resultados no depende del predominio de ninguna estética en particular por sobre otra, sino más bien de encontrar el modo que mejor se ajuste a los efectos buscados.

Como se señala en la breve introducción, si hay un rasgo que define a los antologados es "la notable variedad de escrituras: desde la tradición del soneto a las rupturas de la vanguardia". En una somera tentativa por clasificar y definir esta notable variedad, se puede decir que los textos reunidos varían entre la apropiación de temas y motivos clásicos, la impronta "objetivista" con su obsesión por captar el instante poético, cierto prosaísmo que suele considerarse común a buena parte de la poesía del '90, y el uso de algunos dispositivos propios de la vanguardia, como el trabajo con la fragmentación y la yuxtaposición de diferentes discursos y, en ocasiones, algunos juegos con el lenguaje, junto con las alusiones a elementos de la actualidad. En el primer grupo, se encuentran los casi audaces (por poco "modernos") endecasílabos de Margarita Pollini –una serie de sonetos inspirados en las *Variaciones Goldberg* de Bach–, así como también los poemas de Mercedes Mac Donnell, que retoman sin ningún pudor temas y acentos de la Grecia clásica. El discurso de los personajes (míticos, históricos o personificados) en los textos de Julia Sarachu enlaza, por su tono escueto y reflexivo, con la *Teoría geométrica* de Walter Ch. Viegas –una suerte de meditación pascaliana o aun wittgensteiniana sobre los límites entre el lenguaje y el mundo– y con las contenidas descripciones de Carolina Jobbágy.

La atención puesta en las sensaciones y el tono entre intimista y pudoroso son, respectivamente, las marcas de los poemas de Vanna Andreini y de Laura Lobov. Tanto la mirada de Ximena May como la de María Medrano apuntan, mediante la ironía y el sarcasmo, hacia el *kitsch* y la banalidad cotidiana. Aunque en parte también irónicos, los poemas de Santiago Pintabona registran situaciones aparentemente vaciadas de sentido, en un afán por rescatar lo que pueda haber de verdadero tras ellas; afán que, a su vez, en un lenguaje más neutro y mesurado, se reconoce en Miguel Angel Petrecca. En los dos textos de Nicolás Pinkus se advierte, en cambio, una impronta descarnada, que deja ver la fuerte influen[cia] de Paul Celan, mientras los de Gracia[na] Méndez oscilan entre el juego verbal [y] el drama poético de cuño pessoano. El ex[tra]ñamiento del poeta ante sí mismo, an[te] la realidad y ante el propio poema vin[cu]la, de alguna manera, los textos de Lu[...] Cano, Mauro Lo Cocco y Federico No[...]vick, si bien este extrañamiento se present[a] desde registros totalmente distintos –l[a] acumulación de sensaciones, imágenes [y] pensamientos en el primero; el cotejo en[tre] lo que se ve y lo que se recuerda, me[diante] el uso de un lenguaje urbano, en e[l] segundo; el apunte fragmentario de imá[genes] aisladas, en el tercero.

Taquigrafía para principiantes deviene, por lo tanto, en una poética práctica en l[a] que las posibilidades de la escritura no s[e] restringen a la presentación o a la espe[ra] de una próxima escuela estética, sino qu[e] señala cómo esas posibilidades se genera[n] desde la valoración y el uso de los recur[sos] continuamente descubiertos del len[guaje]. Y es en esta apuesta donde reside s[u] mayor mérito.



POSTALES DEL FUTURO

PLOP
Rafael Pinedo

Fondo Editorial Casa de las Américas
Bogotá, 2002
128 págs.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Montañas de basura, extrema decadencia, brutalidad sexual, desconocimiento del alfabeto, ese es el futuro de la humanidad –peligrosamente parecido a un remoto pasado mítico– que presenta *Plop*, la primera novela de Rafael Pinedo (Buenos Aires, 1954), que le permitió obtener el Premio Casa de las Américas 2002. Calificada por el jurado (compuesto por Alberto Laiseca, Alexis Díaz Pimienta, Jorge Franco Ramos, Edmundo Paz Soldán e Ignacio Padilla entre otros) como "desconcertante y original", *Plop* es ante todo una distopía (o "anti-utopía") que muestra como virtud el desapasionamiento por el destino de hombres y mujeres, y la necesidad de supervivencia como la característica principal de la condición humana (o poshumana). Con este premio, Pinedo se suma a la lista de ganadores argentinos del premio, que incluye a David Viñas (1967), a Humberto Costantini (1979) y a Luis María Pescetti (1997), nombres a los que recientemente se sumó Paola Cristina Yannielli, que obtuvo la edición 2003 por su obra *La hermana*.

Plop es también el nombre del protagonista; tal nombre tiene una razón: ese ¡plop! fue el ruido que hizo al nacer –al caer en el barro– mientras su despreocupada madre seguía caminando en el medio de la caravana de la tribu, que se dirigía a un asentamiento. Una vieja (la vieja Goro, que se ocupará de cuidarlo y se irá transformando en algo así como un oráculo) se dio cuenta del nacimiento; si no hubiera sido por ella, Plop habría muerto rápidamente, tal como les pasa a muchos de los nacidos en el grupo.

A pesar de que se trata de una decadencia cuyo origen no se explica, se puede deducir que el desastre no está tan lejos en el tiempo. Es más, ciertos indicios muestran que no tiene más de cien años, ya que el abuelo de Goro vivió aquella vida. De la civilización –del modo en que hoy se la entiende– queda tan sólo la basura y algunas latas de alimentos que Plop encuentra casi por casualidad, y atesora con fervor. De ordinario, el grupo come gatos, ratas, insectos y hongos.

Hay ciertas ideas filosóficas –como la cosificación del hombre– que Pinedo lleva hasta las últimas instancias en la novela: cuando alguien se muere se lo despedaza ("recicla") y sus restos son usados, sea para alimentar a los chanchos, sea como parte de algún rito.

Las cosas que la novela *no* afirma también son significativas: hubo una catástrofe a escala planetaria, de la que se salvaron sólo algunas pocas tribus; aunque también es posible que lo malo que fuese que haya ocurrido fuera sucediendo de manera gradual. Y que lo que *Plop* expone sólo sea una exacerbación de este presente.

RECURSOS HUMANOS

TAQUIGRAFÍA PARA PRINCIPIANTES
Teresa Arijón, Diana Bellesi y Arturo Carrera (comps.)

Paradiso
Buenos Aires, 2002
158 págs.



DIANA BELLESI, MAESTRA DE POETAS

POR IGNACIO MILLER

Concebir la producción literaria como un ejercicio no implica necesariamente una subestimación o una falsa modestia, sino que más bien quizás sea una manera implícita de reconocer que ninguna obra puede darse definitivamente acabada.

Es probable que algo de esta idea subyaga en el título de esta antología. *Taquigrafía para principiantes* reúne textos de 16 poetas que participaron del taller de poesía coordinado por Teresa Arijón, Diana Bellesi y Arturo Carrera en el marco de un programa apoyado por la Fundación Antorchas, durante el año 2000. La edad de todos ellos –nacidos entre fines de los '60 y de los '70– y la presunción de que lo publicado sea –en todo o en parte– producto del trabajo de taller, podría inducir a pensar que el libro es un compendio de intentos poéticos más o menos prolijos; en cambio, resulta una muestra de la amplitud de los lugares desde los cuales se hace hoy poesía y la calidad de los resultados no depende del predominio de ninguna estética en particular por sobre otra, sino más bien de encontrar el modo que mejor se ajuste a los efectos buscados.

Como se señala en la breve introducción, si hay un rasgo que define a los antologados es "la notable variedad de escrituras: desde la tradición del soneto a las rupturas de la vanguardia". En una somera tentativa por clasificar y definir esta notable variedad, se puede decir que los textos reunidos varían entre la apropiación de temas y motivos clásicos, la impronta "objetivista" con su obsesión por captar el instante poético, cierto prosaísmo que suele considerarse común a buena parte de la poesía del '90, y el uso de algunos dispositivos propios de la vanguardia, como el trabajo con la fragmentación y la yuxtaposición de diferentes discursos y, en ocasiones, algunos juegos con el lenguaje, junto con las alusiones a elementos de la actualidad. En el primer grupo, se encuentran los casi audaces (por poco "modernos") endecasílabos de Margarita Pollini –una serie de sonetos inspirados en las *Variaciones Goldberg* de Bach–, así como también los poemas de Mercedes Mac Donnell, que retoman sin ningún pudor temas y acentos de la Grecia clásica. El discurso de los personajes (míticos, históricos o personificados) en los textos de Julia Sarachu enlaza, por su tono escueto y reflexivo, con la *Teoría geométrica* de Walter Ch. Viegas –una suerte de meditación pascaliana o aun wittgensteiniana sobre los límites entre el lenguaje y el mundo– y con las contenidas descripciones de Carolina Jobbágy.

La atención puesta en las sensaciones y el tono entre intimista y pudoroso son, respectivamente, las marcas de los poemas de Vanna Andreini y de Laura Lobov. Tanto la mirada de Ximena May como la de María Medrano apuntan, mediante la ironía y el sarcasmo, hacia el *kitsch* y la banalidad cotidiana. Aunque en parte también irónicos, los poemas de Santiago Pintabona registran situaciones aparentemente vaciadas de sentido, en un afán por rescatar lo que pueda haber de verdadero tras ellas; afán que, a su vez, en un lenguaje más neutro y mesurado, se reconoce en Miguel Angel Petrecca. En los dos textos de Nicolás Pinkus se advierte, en cambio, una impronta descarnada, que deja ver la fuerte influencia de Paul Celan, mientras los de Graciana Méndez oscilan entre el juego verbal y el drama poético de cuño pessoano. El extrañamiento del poeta ante sí mismo, ante la realidad y ante el propio poema vincula, de alguna manera, los textos de Luis Cano, Mauro Lo Cocco y Federico Novick, si bien ese extrañamiento se presenta desde registros totalmente distintos –la acumulación de sensaciones, imágenes y pensamientos en el primero; el cotejo entre lo que se ve y lo que se recuerda, mediante el uso de un lenguaje urbano, en el segundo; el apunte fragmentario de imágenes aisladas, en el tercero.

Taquigrafía para principiantes deviene, por lo tanto, en una poética práctica en la que las posibilidades de la escritura no se restringen a la presentación o a la espera de una próxima escuela estética, sino que señala cómo esas posibilidades se generan desde la valoración y el uso de los recursos continuamente descubiertos del lenguaje. Y es en esta apuesta donde reside su mayor mérito.

POSTALES DEL FUTURO

PLOP
Rafael Pinedo

Fondo Editorial Casa de las Américas
Bogotá, 2002
128 págs.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Montañas de basura, extrema decadencia, brutalidad sexual, desconocimiento del alfabeto, ese es el futuro de la humanidad –peligrosamente parecido a un remoto pasado mítico– que presenta *Plop*, la primera novela de Rafael Pinedo (Buenos Aires, 1954), que le permitió obtener el Premio Casa de las Américas 2002. Calificada por el jurado (compuesto por Alberto Laiseca, Alexis Díaz Pimienta, Jorge Franco Ramos, Edmundo Paz Soldán e Ignacio Padilla entre otros) como "desconcertante y original", *Plop* es ante todo una distopía (o "anti-utopía") que muestra como virtud el desapasionamiento por el destino de hombres y mujeres, y la necesidad de supervivencia como la característica principal de la condición humana (o poshumana). Con este premio, Pinedo se suma a la lista de ganadores argentinos del premio, que incluye a David Viñas (1967), a Humberto Costantini (1979) y a Luis María Pescetti (1997), nombres a los que recientemente se sumó Paola Cristina Yannielli, que obtuvo la edición 2003 por su obra *La hermana*.

Plop es también el nombre del protagonista; tal nombre tiene una razón: ese ¡plop! fue el ruido que hizo al nacer –al caer en el barro– mientras su despreocupada madre seguía caminando en el medio de la caravana de la tribu, que se dirigía a un asentamiento. Una vieja (la vieja Goro, que se ocupará de cuidarlo y se irá transformando en algo así como un oráculo) se dio cuenta del nacimiento; si no hubiera sido por ella, Plop habría muerto rápidamente, tal como les pasa a muchos de los nacidos en el grupo.

A pesar de que se trata de una decadencia cuyo origen no se explica, se puede deducir que el desastre no está tan lejos en el tiempo. Es más, ciertos indicios muestran que no tiene más de cien años, ya que el abuelo de Goro vivió aquella vida. De la civilización –del modo en que hoy se la entiende– queda tan sólo la basura y algunas latas de alimentos que Plop encuentra casi por casualidad, y atesora con fervor. De ordinario, el grupo come gatos, ratas, insectos y hongos.

Hay ciertas ideas filosóficas –como la cosificación del hombre– que Pinedo lleva hasta las últimas instancias en la novela: cuando alguien se muere se lo despedaza ("recicla") y sus restos son usados, sea para alimentar a los chanchos, sea como parte de algún rito.

Las cosas que la novela *no* afirma también son significativas: hubo una catástrofe a escala planetaria, de la que se salvaron sólo algunas pocas tribus; aunque también es posible que lo malo que fuese que haya ocurrido fuera sucediendo de manera gradual. Y que lo que *Plop* expone sólo sea una exacerbación de este presente.

MÁS MODERNO QUE TODOS LOS MODERNOS

DEL DIARIO (1945-47)
Pier Paolo Pasolini

edición bilingüe
trad. Esteban Nicotra
Brujas
Córdoba, 2002
96 págs.

POR DANIEL LINK

La dificultad que ofrece Pasolini (y lo que garantiza su grandeza) es esa obsesión por lo sacro que recorre toda su obra, desde sus poemas juveniles en Casarsa hasta sus grandiosas películas romanas.

Para nosotros, lo sagrado (se trate de Dios, el sexo, el amor, la vida, la amistad, la naturaleza o la Razón) no juega ya ningún papel porque repugna a las relaciones de intercambio de las que nos hemos convertido en meros epifenómenos. Así como hay un mercado de la vida y de la muerte, hay también un mercado de Dios y del deseo.

Para Pasolini, esa pérdida de lo sagrado era el fin. No de otra cosa hablaba *Petróleo*, ese monumental texto póstumo e inconcluso que nos legó, el mejor regalo que un grande puede legar a quienes lo sobreviven. Es justo que haya muerto como una víctima sacrificial.

Porque había que sostener lo sagrado, Pasolini insistió a lo largo de su obra (infantilmente, para muchos, y tienen razón, porque lo sagrado es la *in-fancia* de la humanidad) en un puñado de temas y motivos: Narciso, Edipo, lo líquido, la contradicción (social), el poder devastador de los cuerpos, la juventud, la extranjería, el desierto: aquello que, porque nos devuelve la imagen de lo que no somos, nos habla del valor sagrado de la diversidad.

Pasolini era, además, muy exigente, y por eso podía sostener a la vez su sed de absoluto y los rigores categoriales del marxismo. De ahí, también, su dificultad actual y la necesidad de volver a él como se vuelve a las verdades primeras, a los clásicos, aun cuando (robo palabras de Carla Benedetti) no hay nada más resistente a la clasicidad que el arte de Pasolini, en esto, como en tantas otras cosas, opuesto al arte de Calvino, que desde el comienzo se pensó como un monumento y un modelo de legibilidad.

Si Pasolini es para nosotros un clásico, es un clásico de la desesperación, y por eso lo amamos (nunca hay que pronunciar su nombre sin el epíteto "el amadísimo"), y por eso lo necesitamos.

Hasta ahora Pasolini había recibido en la Argentina la atención de los mejores traductores (Enrique Pezzoni, Arturo Carrera, Delfina Muschietti). A ese grupo de fieles se suma ahora Esteban Nicotra, quien ha traducido para la editorial cordobesa Brujas *Del diario (1945-47)*, el primer libro de poemas de Pasolini, que se expresa ya fuera de los estrechos límites del simbolismo en el que realizó sus primeros ejercicios líricos (*Poesía a Casarsa*, 1942) y que marcó a su generación. Si hay todavía citas de Baudelaire y de Rimbaud en los versos de *Del diario*, están sin embargo puestas al servicio de algo que no es la religión hermética del arte propuesta por los poetas finiseculares.

En Pasolini *todo* está siempre dando *sus primeros pasos*: la poesía, la novela, el cine, la teoría, la política. Qué "inocente" nos resulta hoy el pensamiento de Pasolini, y cuánta fuerza seguimos encontrando en esa inocencia, en esa infancia de su poesía, cuando no existía ninguna contradicción –o, al menos, no existía la desgarradora conciencia de la contradicción. ¿Qué otra cosa si no "religioso" (un religioso sin dogma) y "comunista" (un comunista sin partido) podría ser alguien a partir de una conciencia semejante?

Como marca de un punto de inflexión, los poemas de *Del diario* son la voz de un Narciso que ya ha dejado de mirarse en el espejo ("como un cielopuro/ en torno a mí se extiende mi pasado") y marcha desesperanzado, resignado, *casi* desesperado sin ser todavía un mártir ("¿Gritaremos aún a tiempo/ *Yo no sé más hablar?*"), en la dirección que le marcan los horrísonos vientos de la historia.

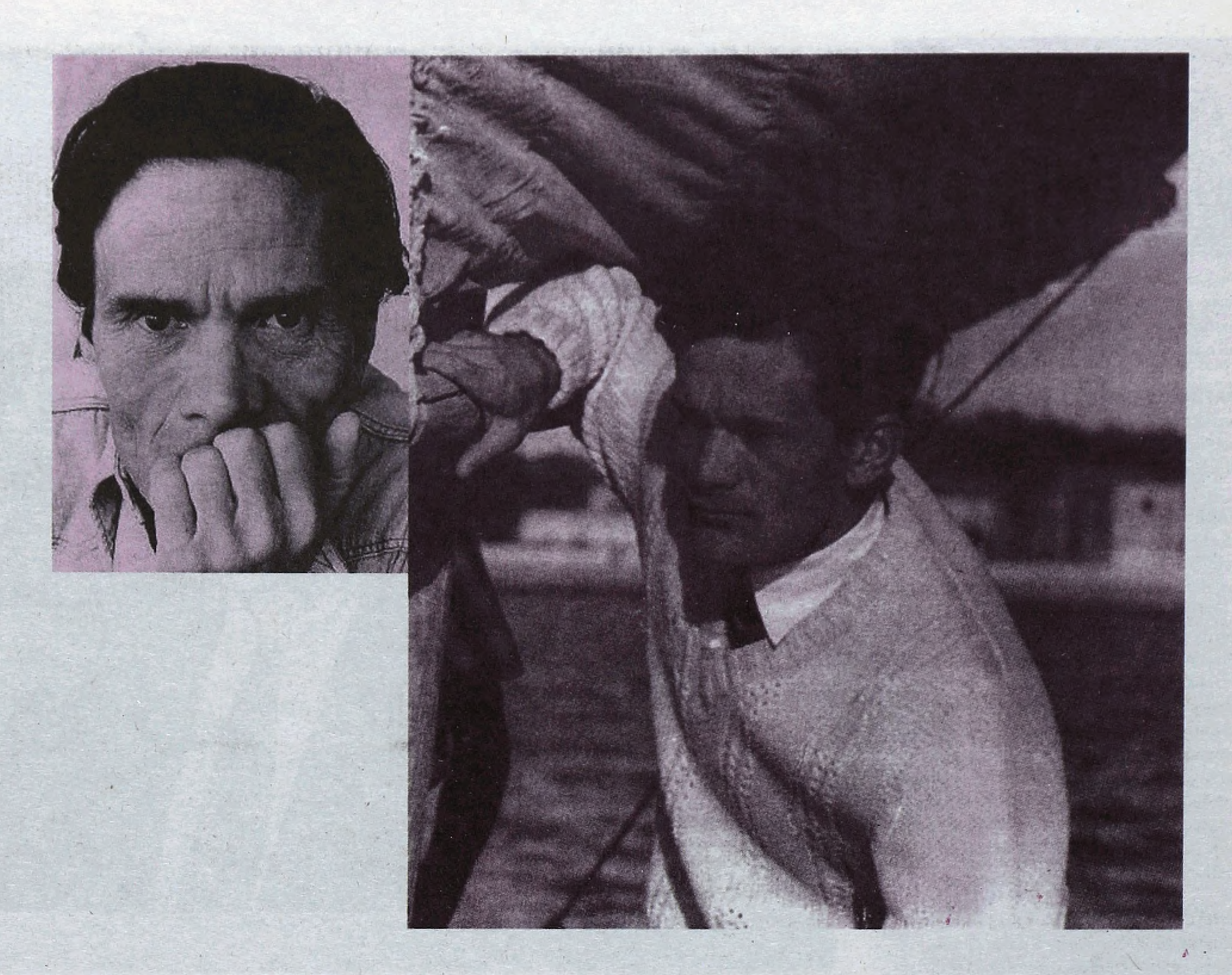
En *Poesía en forma de rosa* (1964), Pasolini irá ya "por la Tuscolana como un loco,/ como un perro sin dueño por la Apia/ (...) más moderno que todos los modernos, buscando hermanos que no existen más". Pero el amadísimo Pier Paolo Pasolini puede descansar en paz, porque en la pluma de Esteban Nicotra, que ha traducido y prologado con inteligencia y sutileza sus poemas, se adivina al hermano y al amigo. Y gracias a él, lo que hay de sagrado en el arte de Pasolini nos alcanza, nos toca y nos salva.

ANTICIPO

FERIA DEL LIBRO

El próximo 16 de abril abrirá sus puertas la vigésimo novena edición de la Feria del Libro de Buenos Aires en el predio palermitano de la Sociedad Rural Argentina. Los adictos al libro esperan con ansiedad ese momento en el que esperan, podrán calmar el síndrome de abstinencia que la crisis económica (y la consecuente caída de las importaciones librescas) provocó en sus atormentadas conciencias. Por lo pronto, ya trascendió que las representaciones oficiales de países extranjeros ocuparán mucho más espacio que hasta ahora. Además de la presentación oficial de las novedades de los diferentes grupos editoriales se esperan las visitas internacionales entre las cuales ya han confirmado su presencia el gran escritor Homero Aridjis y el chileno Pedro Lemebel. Los españoles Paco Taibo II y Manuel Vázquez Montalban, festejarán el relanzamiento de la colección de policiales El séptimo círculo de la editorial Emecé. Entre las muchas actividades programadas (de las que oportunamente *Radarlibros* ofrecerá un resumen), merece destacarse la mesa sobre homoerotismo y literatura, que aparece por primera vez entre la oferta oficial de la Fundación El Libro.

Como es habitual, durante el transcurso de la Feria se realizarán las Jornadas de Profesionales del Libro, habrá un encuentro de Narradores orales, los bibliotecarios celebrarán un encuentro más y, se espera, cientos de miles de personas se asomarán al universo de la letra impresa. La 29ª Feria del Libro permanecerá abierta hasta el 5 de mayo.



MÁS MODERNO QUE TODOS LOS MODERNOS

DEL DIARIO (1945-47)
Pier Paolo Pasolini

edición bilingüe
trad. Esteban Nicotra
Brujas
Córdoba, 2002
96 págs.

POR DANIEL LINK

La dificultad que ofrece Pasolini (y lo que garantiza su grandeza) es esa obsesión por lo sacro que recorre toda su obra, desde sus poemas juveniles en Casarsa hasta sus grandiosas películas romanas.

Para nosotros, lo sagrado (se trate de Dios, el sexo, el amor, la vida, la amistad, la naturaleza o la Razón) no juega ya ningún papel porque repugna a las relaciones de intercambio de las que nos hemos convertido en meros epifenómenos. Así como hay un mercado de la vida y de la muerte, hay también un mercado de Dios y del deseo.

Para Pasolini, esa pérdida de lo sagrado era el fin. No de otra cosa hablaba *Petróleo*, ese monumental texto póstumo e inconcluso que nos legó, el mejor regalo que un grande puede legar a quienes lo sobreviven. Es justo que haya muerto como una víctima sacrificial.

Porque había que sostener lo sagrado, Pasolini insistió a lo largo de su obra (infantilmente, para muchos, y tienen razón, porque lo sagrado es la *in-fancia* de la humanidad) en un puñado de temas y motivos: Narciso, Edipo, lo líquido, la contradicción (social), el poder devastador de los cuerpos, la juventud, la extranjería, el desierto: aquello que, porque nos devuelve la imagen de lo que no somos, nos habla del valor sagrado de la diversidad.

Pasolini era, además, muy exigente, y por eso podía sostener a la vez su sed de absoluto y los rigores categoriales del marxismo. De ahí, también, su dificultad actual y la necesidad de volver a él como se vuelve a las verdades primeras, a los clásicos, aun cuando (robo palabras de Carla Benedetti) no hay nada más resistente a la clasicidad que el arte de Pasolini, en esto, como en tantas otras cosas, opuesto al arte de Calvino, que desde el comienzo se pensó como un monumento y un modelo de legibilidad.

Si Pasolini es para nosotros un clásico, es un clásico de la desesperación, y por eso lo amamos (nunca hay que pronunciar su nombre sin el epíteto "el amadísimo"), y por eso lo necesitamos.

Hasta ahora Pasolini había recibido en la Argentina la atención de los mejores traductores (Enrique Pezzoni, Arturo Carrera, Delfina Muschietti). A ese grupo de fieles se suma ahora Esteban Nicotra, quien ha traducido para la editorial cordobesa Brujas *Del diario (1945-47)*, el primer libro de poemas de Pasolini, que se expresa ya fuera de los estrechos límites del simbolismo en el que realizó sus primeros ejercicios líricos (*Poesia a Casarsa*, 1942) y que marcó a su generación. Si hay todavía citas de Baudelaire y de Rimbaud en los versos de *Del diario*, están sin embargo puestas al servicio de algo que no es la religión hermética del arte propuesta por los poetas finiseculares.

En Pasolini *todo* está siempre dando *sus primeros pasos*: la poesía, la novela, el cine, la teoría, la política. Qué "inocente" nos resulta hoy el pensamiento de Pasolini, y cuánta fuerza seguimos encontrando en esa inocencia, en esa infancia de su poesía, cuando no existía ninguna contradicción –o, al menos, no existía la desgarradora conciencia de la contradicción. ¿Qué otra cosa si no "religioso" (un religioso sin dogma) y "comunista" (un comunista sin partido) podría ser alguien a partir de una conciencia semejante?

Como marca de un punto de inflexión, los poemas de *Del diario* son la voz de un Narciso que ya ha dejado de mirarse en el espejo ("como un cielopuro/ en torno a mí se extiende mi pasado") y marcha desesperanzado, resignado, *casi* desesperado sin ser todavía un mártir ("¿Gritaremos aún a tiempo/ *Yo no sé más hablar*?"), en la dirección que le marcan los horrísonos vientos de la historia.

En *Poesía en forma de rosa* (1964), Pasolini irá ya "por la Tuscolana como un loco,/ como un perro sin dueño por la Apia/ (...) más moderno que todos los modernos, buscando hermanos que no existen más". Pero el amadísimo Pier Paolo Pasolini puede descansar en paz, porque en la pluma de Esteban Nicotra, que ha traducido y prologado con inteligencia y sutileza sus poemas, se adivina al hermano y al amigo. Y gracias a él, lo que hay de sagrado en el arte de Pasolini nos alcanza, nos toca y nos salva.

ANTICIPO

FERIA DEL LIBRO

El próximo 16 de abril abrirá sus puertas la vigésimo novena edición de la Feria del Libro de Buenos Aires en el predio palermitano de la Sociedad Rural Argentina. Los adictos al libro esperan con ansiedad ese momento en el que esperan, podrán calmar el síndrome de abstinencia que la crisis económica (y la consecuente caída de las importaciones librescas) provocó en sus atormentadas conciencias. Por lo pronto, ya trascendió que las representaciones oficiales de países extranjeros ocuparán mucho más espacio que hasta ahora. Además de la presentación oficial de las novedades de los diferentes grupos editoriales se esperan las visitas internacionales entre las cuales ya han confirmado su presencia el gran escritor Homero Aridjis y el chileno Pedro Lemebel. Los españoles Paco Taibo II y Manuel Vázquez Montalban, festejarán el relanzamiento de la colección de policiales El séptimo círculo de la editorial Emecé. Entre las muchas actividades programadas (de las que oportunamente *Radarlibros* ofrecerá un resumen), merece destacarse la mesa sobre homoerotismo y literatura, que aparece por primera vez entre la oferta oficial de la Fundación El Libro.

Como es habitual, durante el transcurso de la Feria se realizarán las Jornadas de Profesionales del Libro, habrá un encuentro de Narradores orales, los bibliotecarios celebrarán un encuentro más y, se espera, cientos de miles de personas se asomarán al universo de la letra impresa. La 29ª Feria del Libro permanecerá abierta hasta el 5 de mayo.

DIVIDE Y REINARÁS

TALLERES

Se abre la temporada de talleres. Para los interesados, una guía de algunos espacios de producción y discusión especialmente recomendados:

ARTURO CARRERA inicia sus talleres de lectura, producción y edición de textos de poesía, narrativa y ensayo. Solicitar entrevista al teléfono 43 13 44 43.

FÁBRICA La Fábrica Ciudad Cultural iniciará el primer viernes de abril su Taller de Escritura: Texto y Contexto. Aprovechando las particularidades del espacio fabril, la propuesta es la producción de textos de ficción a partir de distintos estímulos de trabajo, tomando en cuenta técnicas de escritura automática, asociación de ideas y fluir de la conciencia, la utilización de objetos de lo cotidiano y disparadores tomados de disciplinas como la música, el cine, la fotografía y la pintura, así como también textos literarios y cualquier otro tipo de texto sobre el cual sea posible trabajar creativamente. El Taller funcionará en Querandíes 4290. Informes en el teléfono 49 83 57 86.

CULTURA CIUDADANA El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, a través de sus distintos centros culturales, comenzará a dictar talleres y actividades relacionados con la literatura. En el Complejo Cultural "Chacra de los Remedios" (Av. Directorio y Lacarra) habrá un taller literario y uno de periodismo radial, ambos destinados a adultos, a partir del mes de abril. Inscripción e informes en el teléfono 46 71 22 20.
En el Centro Cultural "Marcó del Pont" (Artigas 202) funcionará un Café Literario. Para informes e inscripción, comunicarse con el tel. 46 11 26 50. En el Centro Cultural "Plaza Defensa" (Defensa 535) habrá charlas sobre cultura y vida cotidiana de los años setenta y exhibiciones de películas argentinas con debate. Informes en el teléfono 43 42 69 24. Todas las actividades son gratuitas.

NEOVANGUARDIAS El Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038) abrió la inscripción para sus innumerables talleres. Además, anuncia para mayo un seminario a cargo del poeta peruano Edgar O'Hara que lleva por título "Neovanguardias en la poesía latinoamericana de los años cincuenta y sesenta", programado para siete encuentros. Para informes, llamar al teléfono 49 54 55 21.

DESPUÉS DE LA GRAN DIVISIÓN. MODERNISMO, CULTURA DE MASAS, POSMODERNISMO.
ANDREAS HUYSSEN

Trad. Pablo Gianera
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2002
210 págs.



POR SILVIA FEHRMANN

Andreas Huyssen es un lector cosmopolita, tan en casa en la teoría crítica de Frankfurt como en los debates sobre la memoria en la Argentina o en Sudáfrica, tan versado en Peter Handke como en Andy Warhol. En nuestro país sus textos han circulado subterráneamente en fotocopias ajadas y traducciones varias por cátedras, revistas académicas y hasta seminarios sobre rock. La editorial Adriana Hidalgo cumple ahora con la asignatura pendiente de publicar *Después de la gran división*, un libro del año 1986 que es, desde entonces, un verdadero manual de referencia.

Escritos antes de la caída del Muro de Berlín y antes de la globalización, estos textos ya preludiaban una forma de lectura hoy más necesaria que nunca: un estudio comparado de los fenómenos culturales más allá de las fronteras, los idiomas, las culturas. Ya en aquel momento, Huyssen planteaba la sutileza de distinguir diferencias históricas y geopolíticas cuando se trata de analizar la modernidad. El punto no es menor para Latinoamérica y eso explica por qué sus análisis encuentran entre nosotros lectores atentos.

La divisoria de aguas a la que alude el título es el discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. Sobre esa exclusión se basó el modernismo, con Adorno como pope teórico. Huyssen revisa ese divorcio para descubrir una segunda vertiente, la de las vanguardias históricas de los años veinte y treinta, que habían detectado el potencial crítico en la cultura de masas.

Ese punto de partida le permite a Huyssen analizar el debate entre modernismo y posmodernismo desde una perspectiva diferente al enfrentamiento entre bandos en el que se encontraba el debate en los ochenta. Recordemos: los modernos sentían nostalgia de la fe en el progreso de la razón; los posmodernos celebraban el fin de los fines últimos; Habermas denostaba a Foucault (para después rescatarlo y admitir su mala lectura); en nuestros foros, los que habían buscado la revolución en los años setenta se enfrentaban con los jóvenes que habían empezado a pensar durante la dictadura. En un bando, reinaba el desconsuelo, en el otro, el triunfalismo: el posmodernismo parecía haber llegado para quedarse. Con su ascenso, quedaban desterrados el realismo, la representación, la subjetividad, la historia.

En la lectura de Huyssen, que descree de las simplificaciones binarias, tanto el modernismo como el posmodernismo recuperan su complejidad y su potencial político. Hoy, el posmodernismo parece sólo un episodio que concluyó a más tardar en 1989/1990. Con su preocupación por la alta y la baja cultura, por su concentración en la literatura, la arquitectura y las artes visuales, aparece como un capítulo más del modernismo tardío. Todavía no existían la digitalización, ni la globalización furiosa de la industria cultural, que habrían de modificar los límites entre cultura alta y baja con un alcance entonces impensado.

Más allá de los lustros que pasaron desde su primera publicación en inglés, *Después de la gran división* sigue deslumbrando por su erudición teórica y política. Huyssen recurre a la historia y atiende a las características locales y particulares de un fenómeno general. Esa localización e historización permiten entender las modernidadesperiféricas como declinaciones e hibridaciones que ponen en cuestión la idea de una sola modernidad, euronorteamericana, que domina y anula las culturas supuestamente auténticas de los países no centrales. Otra contribución clave de este libro es que sitúa en el mapa al posestructuralismo como una arqueología de la modernidad, clave para quienes se interesen por situar históricamente el pensamiento de Foucault a Derrida. En ese sentido, *Después de la gran división* es de lectura imprescindible porque invita a una suerte de cosmopolitismo intelectual: una forma de leer el mundo que refuta el acotamiento provinciano que los estudios culturales y la mercadotecnia intelectual pretenden imponer.

NOTICIAS DEL MUNDO

JOSÉ EMILIO PACHECO YA TIENE PAZ

El escritor mexicano José Emilio Pacheco, autor de libros como *Irás y no volverás* y *Morirás lejos*, consideró un "reconocimiento a la poesía mexicana" el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo que le fue concedido el lunes pasado. Pacheco recibió con "alegría y agradecimiento" la noticia, después de un período "muy triste de enfermedades personales, muertes de personas queridas y ante la inminencia atroz de una guerra". El galardón, otorgado por la Fundación Octavio Paz fundada en 1997 por el gran escritor mexicano, tiene una dotación de 100.000 dólares.



LA MULTITUD NO SE RINDE

VALLAS Y VENTANAS
NAOMI KLEIN

Trad. Ramón González Férriz
Paidós
Buenos Aires, 2002
262 págs.

POR MARTIN BERGEL

Si es cierta la sentencia del francés Edgar Morin según la cual el comienzo del siglo XXI debe ubicarse en Seattle, en noviembre de 1999, cuando el movimiento contra la globalización capitalista atravesó el umbral de silenciosa gestación en el que venía urdiéndose para irrumpir en la escena pública en un grito que proclamaba la necesidad imperiosa de deshacer y rehacer de nuevo al mundo, lo es aún más claramente que ese acontecimiento supuso una aceleración y un cambio radical en la vida de muchas personas. Naomi Klein era ya una periodista asentada en su oficio, que venía trabajando desde hacía años en la escritura de su primer *best-seller, No Logo*, dedicado a explorar las nuevas formas de militancia contra la explotación y la mercantilización de la vida a partir de la hegemonía del neoliberalismo en todo el planeta. Pero una mezcla de azar y de atenta lectura de la contemporaneidad hizo que su publicación coincidiera casi exactamente con los hechos de Seattle. Desde entonces, el movimiento de justicia global emergente y la propia vida de Klein –en ocasiones, incluso a su pesar– no han podido separarse.

En efecto, estos intensos primeros años del siglo han encontrado a Naomi Klein siendo testigo directa de buena parte de los procesos sociales más significativos que se dan cita en el mundo. Su pluma ha brindado registro de las situaciones diversas que traman la madeja del así llamado movimiento de movimientos contra el neoliberalismo, desde los Centros Sociales italianos y las asambleas argentinas hasta los movimientos sociales de base sudafricanos y la nueva militancia juvenil anticapitalista en Estados Unidos y Canadá. Ese conjunto de relatos y reflexiones vitales, escritos al vértigo del ciclo plural de luchas que enmarca al movimiento global, es el que ahora Klein presenta en su nuevo libro, *Vallas y ventanas*.

Corresponde decir de inmediato que, aunque se trata en apariencia de un libro que recopila artículos publicados en periódicos y revistas de varios países, es bastante más que eso. Entre otras transformaciones, Seattle modificó la posición desde la cual Klein ahora nos escribe. La suya no es una escritura meramente periodística sino que ejemplifica una de las variantes de una nueva figura que en la Argentina y en el mundo viene multiplicándose en el interior tanto de las experiencias amanecidas el 20 de diciembre del 2001 como en el movimiento de resistencia global: la del periodista-militante.

Esa posición, interna al despliegue de los diversos movimientos sociales anticapitalistas de nuevo tipo, es la que preside la escritora de *Vallas y ventanas*. Y es ella la que otorga al libro un tono autorreflexivo, de examen del recorrido de un movimiento global que, aunque joven, ya ha sufrido algunas crisis. "Crisis de Contracumbres" llaman los españoles de la Universidad Nómada a la impasse producida después de la Batalla de Génova en torno al presunto agotamiento del filo crítico de las masivas demostraciones que buscaban impedir que los señores del dinero se reunieran y decidieran por el mundo entero (situación que ha llevado a varios, entre ellos a la misma Klein, a prestar atención a las alternativas concretas de ensayos de vida comunitaria "no capitalista", y de allí la atención creciente que reciben algunos movimientos piqueteros).

Crisis del 11 de septiembre, o inicio de la "guerra global permanente" (y esta vez el concepto proviene del Movimiento de los Desobedientes italianos), para nombrar a la aparente parálisis y reabsorción de las sociedades civiles planetarias por parte de los Estados policiales, y aquí es nuevamente la rebelión argentina la que, a juicio de muchos, vino a destrabar la situación, liberar energías y dar nuevos motivos, imágenes y procedimientos al movimiento de movimientos. Y es que si a Naomi Klein y a tantos otros la experiencia de movilización social argentina les genera expectativa, es porque ella vino a decir que, aunque la extensión de la globalización mercantil a áreas cada vez más elementales de la vida humana sigue creando vallas de exclusión (las nuevas *enclosures* del capitalismo de la era post-fordista), las multitudes de todas partes no se rinden, y son capaces de perforarlas inventando espacios que son ventanas de libertad.

EL EXTRANJERO

THE LIGHT OF DAY
GRAHAM SWIFT

Hamish Hamilton
Londres, 2003
244 págs.

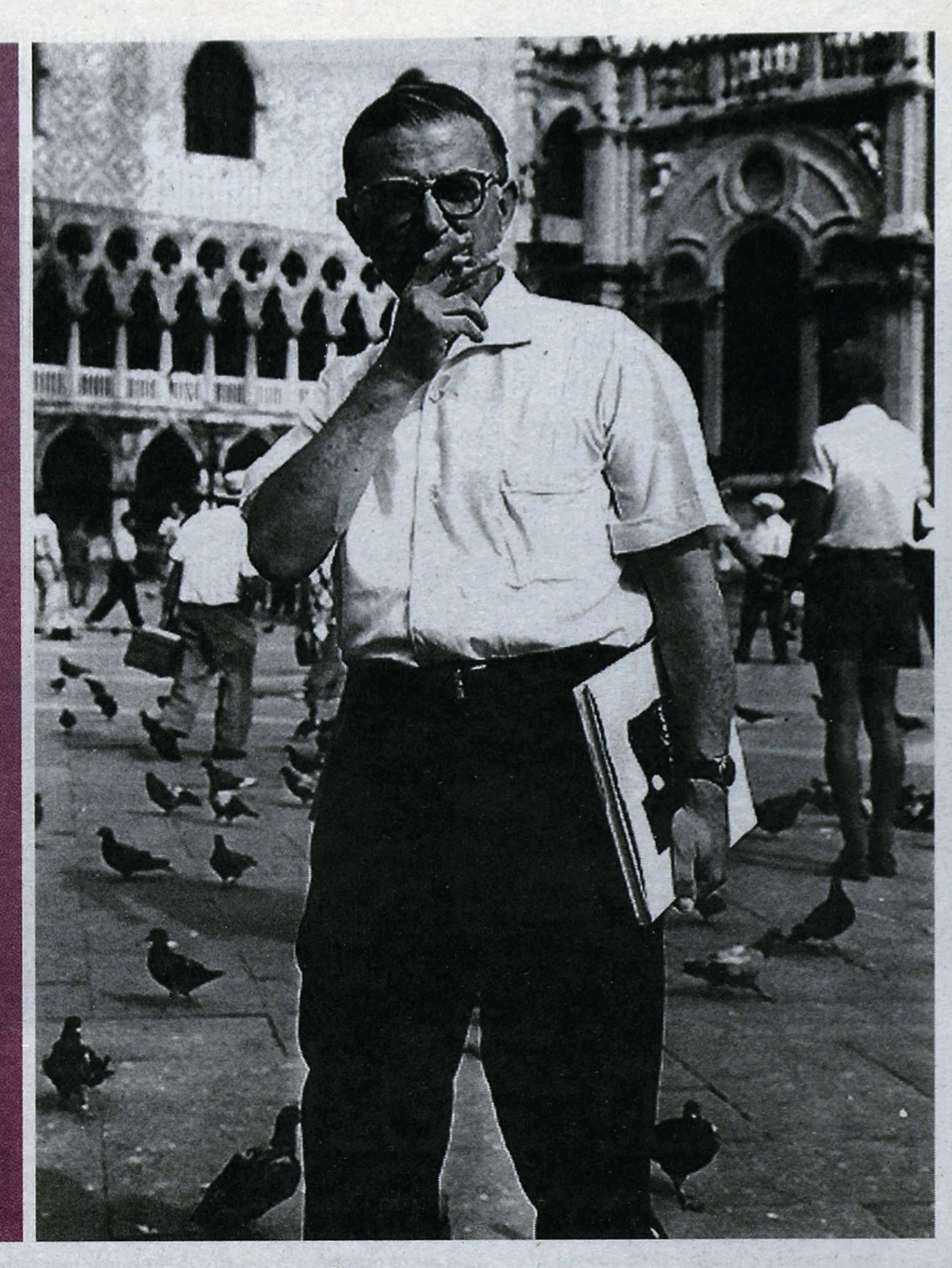
En la primera fila de la nueva literatura británica –Amis, Barnes, McEwan, Ishiguro–, Graham Swift (Londres, 1949) ocupa un elegante y elegido por él mismo segundo plano. Aparece poco, no suele escribir en medios, no se mete en polémicas, sus libros cada vez requieren de más tiempo entre uno y otro, y la tersura de su estilo seco y romántico y existencialista desdeña toda pirotecnia exhibicionista o innovadora. Sus apólogos no vacilan en emparentarlo con Chejov o con el Joyce de *Dublineses* y *Retrato del artista adolescente* –ver las tan sutiles como formidables *Fuera de este mundo* y *Desde aquel día*– a la hora de definir el modo y la tensión con que se interrelacionan sus personajes contra el fondo de un paisaje. Sus detractores no dejan de señalar que *Ultimos tragos* –novela que la valió el codiciado premio Booker– no era otra cosa que una astuta reescritura *cockney* de *Mientras agonizo* de William Faulkner. Los chismosos aseguran que esto último fue un plagio involuntario y que el comprenderlo sumió a Swift en un bloqueo de escritor del que, siete años más tarde, sale con *The Light of Day*, que recuerda a otro libro y a otro escritor, pero por motivos bien distintos. *The Light of Day* –novela "de relaciones", como todas las de Swift– recuerda a *The End of the Affair* y a Graham Greene, porque su tema es la sublime y triangular culpa de un amor prohibido y la estupidez de una muerte inevitable. *The Light of Day*, como bien señaló la crítica, es un *murder mistery* en el sentido de que todo asesinato es un misterio.

Esta sexta novela de Swift hace con Greene lo que *El país del agua* había hecho con Thomas Hardy y lo que Ian McEwan acaba de hacer con Ford Madox Ford y L.P. Hartley en *Expiación*: destila la esencia de un paisaje, de una estética y de un sentimiento y los presenta como si fueran nuevos y resplandecientes y delicadamente mutados por el tiempo transcurrido. Así, *The Light of Day* cuenta –con un estilo hecho de oraciones cortas, paréntesis, breves exabruptos, *flashbacks* y cámara lenta– un día en la vida del detective privado George Webb para así insistir en lo que acaso sea *el* tema de Swift: el pasado nunca nos abandona, imposible huir de él. Es noviembre y hace frío, Webb compra flores, las deja sobre una tumba y va a visitar a Sarah Nash a la cárcel para conmemorar el segundo aniversario de una muerte violenta. Y Webb –alguna vez policía, hasta que cayó en desgracia– recuerda cómo fue que Sarah lo contrató para ser testigo del fin del romance entre su marido ginecólogo y una chica croata. Y cómo lo que parecía un trabajo fácil acabó complicándose de la peor manera posible. Lo demás, es misterio.

Prodigio de técnica a la hora de ir soltando la información y la trama sin prisa ni pausa hasta llegar al instante del asesinato, novela "de cámara" pero con arreglos inequívocamente sinfónicos, lo único que se le puede llegar a criticar a *The Light of Day* es su fría, acerada y flemática perfección en la que, tal vez, los modales mecánicos del policial se imponen ligeramente sobre las costumbres ardientes y líquidas de la pasión. Pero eso también le pasaba a Greene y está bien, muy bien, que así sea.

POR RODRIGO FRESÁN

SARTRE Y LA PUREZA RACIAL



Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias.

POR EDGARDO COZARINSKY

A principios de 1941, el teatro Sarah Bernhardt de París fue "nazificado": pasó a llamarse Théâtre de la Cité y se confió su dirección artística al dócil Charles Dullin. El gesto responde menos a una voluntad de congraciarse con el ocupante nazi que a la vigencia del famoso (e infame) *statut des juifs* que el mariscal Pétain había hecho aprobar en el mes de octubre anterior por los mismos diputados que le habían conferido plenos poderes.

Aquellos años sombríos fueron ricos en paradojas. Sacha Guitry, que en el momento de la Liberación iba a conocer el purgatorio por sus contactos meramente mundanos con algunos alemanes, rehusó en ese mismo 1941 suprimir el episodio dedicado a Sarah Bernhardt en su film *Ceux de chez nous* (destinado a exaltar el patriotismo de la población durante la guerra de 1914, ese desfile de "glorias nacionales" que el cinematógrafo había registrado –Renoir, Monet, Anatole France, entre otros– iba a ser comentado por Guitry en una versión sonora destinada a otro público, abatido por la derrota militar de 1940 y la presencia ubicua del ocupante). No fue el único gesto de coraje durante la ocupación de un autor e intérprete cuya reputación de frivolidad le sobrevivió: también intentó evitar la deportación de Tristan Bernard y Max Jacob.

Ese mismo Théâtre de la Cité albergó en 1943 el estreno de la primera obra teatral de un profesor de filosofía, impaciente por abordar la escena después del *succès d'estime* de sus libros de ficción publicados antes de la guerra: *Les mouches* de Jean-Paul Sartre. Para ser representado durante la ocupación, todo autor debía declarar bajo juramento que no tenía antepasados judíos. Al futuro *maître à penser* de una generación francesa y varias argentinas, el requisito debió parecerle un precio módico para llevar al público el mensaje de su pieza, una reelaboración de motivos helénicos en clave de lo que entonces se llamaba "teatro de ideas", lejos de la afectación poética de Giraudoux y sin la pericia escénica de Anouilh. En junio de 1943 ya hacía un año que el porte de la estrella amarilla era obligatorio en la zona ocupada; a los judíos les estaban vedados los teatros, y quienes para concurrir ocultaban la insignia con el abrigo o una bufanda se exponían a ser arrestados.

A partir de la Liberación, Sartre iba a adjudicar el fracaso público y la indiferencia crítica que saludaron su primera obra como maniobras dictadas por las censuras del momento ante un texto cuya intención alegórica habría sido transparente. También en la posguerra, ocupado en los llamados comités de "depuración" y en lanzar la revista *Les Temps Modernes*, cuyo primer número anunciaba que sus páginas estaban vedadas a todo escritor comprometido con la colaboración, se explayó en varias entrevistas sobre la presunta resistencia implícita en *Les mouches*. En todas esas ocasiones mencionó que la obra se había estrenado en el teatro Sarah Bernhardt, sin recordar el nombre ocasional impuesto a la sala.

Hoy, el Théâtre de la Cité, modernizado no sólo en su fachada sobre la Place du Châtelet, se llama Théâtre de la Ville. No ha recuperado el nombre de Sarah Bernhardt, que en cambio brilla en el neón del café de la esquina. En el segundo piso del teatro, un pequeño museo ha reconstruido el camarín de la actriz, bañera metálica incluida, y entre los objetos expuestos en vitrinas puede descubrirse algún zapato solitario, sin su pareja. Esa anomalía recuerda tácitamente que, después de una temporada de cotidianas y vehementes caídas de rodillas en el papel de Juana de Arco (en un olvidado vehículo para sus proezas histriónicas) una gangrena incipiente había hecho necesaria la amputación de una pierna de la diva.

Nunca satisfecha con la mera realidad, la Bernhardt hizo correr la voz de que, en lugar de una prótesis "moderna", había preferido hacerse colocar una pata de palo, como la de los piratas de ficción. En todo caso, siguió actuando con una sola pierna propia hasta su muerte. El mito de la pata de palo conoció una posteridad oral. Fue precisamente Guitry quien contaba una de sus manifestaciones: más de una vez, al llegar la Bernhardt al escenario antes de empezar la función, los maquinistas confundieron el ruido del palo sobre las tablas con los tres golpes tradicionales y subieron el telón antes de tiempo...

La misma Sarah Bernhardt –que en sus memorias escribió "en esta vida, si se llega a ser alguien, es sólo después de morir"– sobrevive como mito: su voz, transcripta a partir de viejos cilindros de cera, es chirriante; su imagen filmada no deja siquiera sospechar las razones de su leyenda. (¿Acaso el cine mudo, contemporáneo de su vejez, al amputarle la voz la dejó huérfana de su recurso mayor...?) En todo caso, los escasos atisbos de su presencia en grabaciones y fragmentos de películas son tan desproporcionados con su prestigio que contribuyen, paradójicamente, a preservar intacto el mito.

Cocteau decía preferir el mito a la Historia, porque la Historia está hecha de verdades que terminan convirtiéndose en mentiras mientras el mito está hecho de ficciones que a la larga se revelan verdaderas. Me pregunto si Sartre, tan diligente para no perder el tren de la Historia, y no sólo estrábico en la realidad física, habrá tenido tiempo para dedicar un pensamiento a la difunta propietaria del teatro donde hizo su debut como autor dramático.